

PERMANENCIA DEL CONFLICTO, PERVIVENCIA DE LAS IMÁGENES

Santiago Brunetto

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Santibrunetto.sb@gmail.com

Recibido: 19 de Julio de 2019

Aceptado: 19 de Noviembre de 2019

Resumen

La historia del conflicto de clase en Argentina es una historia plagada de muy diversos acontecimientos; victorias, derrotas, empates; heroicismos, romances, fracasos; todo esto, más, y como es lógico, una historia plagada de imágenes, una historia *en imagen*.

¿Cuál es hoy la imagen de la clase obrera argentina? ¿Qué quedó *después* de los treinta mil desaparecidos? ¿Qué permanece? ¿Cómo pervive? ¿Y qué a partir del 2001? ¿Cuánto hay de memoria en esa imagen y cuánto de actualidad? ¿Cómo agencian las imágenes actuales, las de las jornadas de diciembre de 2017, por ejemplo, en el imaginario social? Preguntas, todas, que se hacen a contracorriente, en un contexto en que el conflicto de clase pretende ser abolido por decreto.

Se analizan en este artículo una serie de imágenes, una serie de específicas distribuciones históricas del espacio y del tiempo, con el eje puesto en estas y otras preguntas, con el eje puesto en el rol del fotoperiodismo y la fotografía histórica, con el eje puesto en la inseparable relación entre imagen y política.

Palabras clave: conflicto social; imagen; política; fotografía; memoria.

PERMANENCE OF THE CONFLICT, PERVIVENCE OF THE IMAGES

Abstract

The history of class struggle in Argentina is full of victories, defeats, heroes, failures. It is full of images, it is *in image*. What's the image of the working class in Argentina today? What's been left after the thirty thousand "desaparecidos"? What's been left after the 2001 events? Which part is memory, which part is current? What's the role of the most current pictures, such as the ones of the journeys of December 2017, in the social imaginary? All these infrequent questions, in a context in which class struggle is expected to be abolished by decree. In this article, a set of photographs is analyzed, a set of specific historic distributions of space and time, focusing on these and other questions, focusing on the role of photojournalism and historic photography, focusing on the necessary relationship between image and politics.

Keywords: social conflict; image; politics; photography; memory.

De las fotografías de Eugène Atget¹ (imagen 1), rastrero de la dormida París en su modernidad tardía, Walter Benjamin dijo que podían bien compararse con las que la policía toma en el lugar de un crimen: “¿No es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo – descendiente del augur y del arúspice – descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?” (2007: 200) Fotógrafo: policía, digamos mejor detective, descendiente de arúspices y augures. Unas líneas más arriba, Benjamin también decía que la cámara fotográfica “cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y *secretas* cuyo *shock* suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación”. Fotógrafo detective: suspende el ciclo mecánico de asociación histórica mediante la fijación en imagen, en el tiempo y en el espacio, de los secretos de la historia. Hay ciertas fotografías que tienen este efecto, de shock, capaz de generar asociaciones de otro tipo, en profundidad y no en extensión, con el pasado pero también hacia el futuro (arúspices y augures). Son fotografías de la historia, que viven de y en la acción, fotografías de lo que la historia hizo y fotografías que hacen a la historia. De ellas bien sabe el fotoperiodismo, que agarra a la historia con las manos en la masa, la detiene y la expone, y en la acción de detener y exponer, construye él también la historia. En su libro “Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística”, el fotógrafo Joan Fontcuberta (2011:23), afirma que “hay una adherencia de la fotografía al acontecimiento: la foto forma parte del acontecimiento, la foto contribuye a forjar el acontecimiento”. De este carácter dual de la fotografía histórica, el segundo punto suele quedar relegado. La indiscutible evidencia de que lo que vemos en ella “ha sido”, su “exceso de verdad”, como menciona Fontcuberta, engeuece a la hora de analizar las operaciones que se sitúan en ella. El efecto de verdad tiende a borrar las huellas de la producción, huellas que van desde lo puramente estilístico hasta lo histórico, pasando por lo político o lo ideológico, lo genérico o lo azaroso; borra las huellas que nos permiten observar el hecho de que cualquier fotografía es una distribución condicionada de esa parte de lo real que se ha logrado capturar.

¹ Eugene Atget (1857-1927): fotógrafo francés de vanguardia. Gran parte de su trabajo se centra en desentrañar los detalles y secretos de la urbe parisina; es considerado por Benjamin como uno de los principales precursores de la estética surrealista. Al igual que la del filósofo alemán, su vida estuvo atravesada por los desaires oficiales de la academia y las dificultades económicas; murió en la miseria y su reconocimiento mayor fue póstumo.

Imagen Nro. 1- Fotografías de París de Eugene Atget



Fuente: Andreas Krese y Hans Cristian Adam Ed. (2008) *París, Eugène Atget*, España, Taschen.

Las fotografías que analizamos en el presente trabajo pertenecen a momentos muy específicos de la historia de nuestro país: diciembre de 2001, diciembre de 2017 y el Cordobazo. Todos ellos, momentos de lo que suele denominarse “estallido social” y que para nosotros no son más que instancias en que el conflicto de clase, que normalmente se mantiene escondido en lo subterráneo, sale a la luz para explotar en la esfera de lo público. Allí es capturado por la imagen, detenido y suspendido en el tiempo, y ese preciso momento de captación abre una infinidad de preguntas posibles tanto acerca de lo histórico encerrado en la imagen (¿Qué dicen acerca del conflicto de clase en Argentina? ¿Cómo lo dicen? ¿Qué permanece y qué se modifica entre unas imágenes y las otras?), como del acto mismo de fotografiar (¿Por qué un fotoperiodista elige hacer su imagen de una manera y no de aquella otra? ¿Por qué recorta el cuadro como lo hace? ¿Por qué elige una forma de distribuir las figuras en el cuadro y no otra? ¿Qué material encuentra en su memoria inconsciente para realizar este tipo de recortes?)

Todas estas preguntas, que se nos aparecen separadas, bien pueden ser pensadas en sus conexiones, puesto que es la historia la que brinda el material al fotoperiodista para que lo capte, al tiempo que es el fotógrafo el que opera en el acontecimiento histórico para convertirlo en imagen.

Si se las piensa en su unidad, estas preguntas pueden abrir una serie de otras preguntas, que si bien no hallarán respuesta en este breve trabajo, sí nos interesa poner sobre la mesa, preguntas acerca del estatuto de la imagen en la investigación y el análisis histórico, sobre su lugar en relación a la palabra escrita, su histórica subordinación académica. Si un objetivo teórico tiene este artículo, es el de ejemplificar cómo, a través de su conexión dialéctica con la palabra escrita, la imagen puede potenciar de un modo particular la capacidad de descifrar los acontecimientos de la historia.

¿Foto ícono...

Para comenzar, es importante detenerse en una particularidad propia del fotoperiodismo que lo distingue de otro tipo de ejercicios fotográficos: la potestad del fotoperiodista para decidir de qué forma será su fotografía es más limitada que la de un fotógrafo, por ejemplo, de retratos. Este último tiene tiempo y tiene espacio; tiempo para preparar su escena, espacio para distribuirla; elegir y modificar las luces, maquillar al retratado, pedirle que haga este u otro gesto o que sonría de tal manera. En otras palabras, tiene tiempo y espacio de sobra para construir su fotografía. El fotoperiodista no cuenta con esto; al encontrarse en medio de una distribución de tiempo y espacio no elegida, debe trabajar con lo que le ha tocado en suerte; puesto que el acontecimiento viene hacia él y no al revés, es él quien debe adaptarse. Si además de esto se encuentra trabajando en el marco de acontecimientos de “estallido social”, es evidente que su capacidad de construcción se verá todavía más restringida.

En un pequeño artículo publicado en Revista Cítrica (García Medina, s.f.), el fotógrafo Enrique García Medina narra los detalles del momento en que tomó una de las fotografías más emblemáticas de los acontecimientos de diciembre de 2001 (imagen 2). La “foto ícono”, como afirman sus compañeros, tiene todo lo que debe tener una “foto ícono”: obelisco como punto de fuga, indicado por la línea que se forma entre los faroles y los semáforos; fuego y humo; diagonal norte; escombros y piedras; un hombre, en cuero, a cara tapada, termina de arrojar una piedra sostenido solo por su pierna izquierda, en gesto atlético, mientras las demás personas, a sus costados y por detrás, observan expectantes el destino del proyectil. De la “foto ícono” se pueden sacar variadas conclusiones en un sentido, valga la redundancia, iconográfico. Empezando por el ineludible fondo otorgado por el obelisco, ícono nacional, las lecturas más obvias tomarían el camino de analizar la imagen como la “representación” del estado de desintegración de la nación en ese punto de la historia. Lectura que, además, es la lectura, construida por propios y extraños, más extendida de aquel momento histórico: un momento de caos nacional, sufrido por igual por todos los ciudadanos argentinos, que llevó a algunos, en los extremos, a la desesperación. Lectura que no hace otra cosa que echar bajo la alfombra el carácter de clase de la crisis: lo que veríamos en la imagen es una Argentina destrozada; ciudadanos desesperados a los que no les queda otra

opción que salir a tirar piedras, un hito trágico en la historia, un pozo ciego del que venimos pero al que no se debe volver.

Imagen Nro. 2 - Fotografía de Enrique García Medina (Buenos Aires. 20 de diciembre de 2001)



Fuente: <https://www.revistacitrica.com/20-de-diciembre-la-historia-de-una-foto-historica.html>

García Medina (s.f.) afirma que, en medio de las piedras, las balas policiales (le dispararon tres veces) y los gases lacrimógenos, “vio” la foto: “Vos estás ahí... y es como participar de la Historia en cierta forma ¿viste? *Yo la vi, yo la vi a la foto.*” Pero ¿qué quiere decir García Medina cuando dice que “vio” la foto? En otra entrevista, realizada por Agencia Uno², el fotógrafo afirma que se le presentó una “situación muy fotogénica”, la cual captó al instante porque “después de años en esto, llega un momento en el que la mirada artística la tenés *incorporada*” ¿Es la “situación” la que viene, en tanto imagen, al fotógrafo o es el fotógrafo quien, con su mirada artística, va hacia la “situación” con su fotografía? Es evidente que las “situaciones”, utilizando el término de García Medina, suceden de una manera específica y no de cualquier otra, y que, como hemos dicho más arriba, el fotoperiodista tiene que maniobrar dentro de esos márgenes específicos; es evidente que, como mencionaría Rancière, hay un determinado reparto de lo sensible y no otro en la situación dada. Pero ese reparto no está aislado sino que se conecta con específicas formas históricas de reparto de lo sensible de “situaciones” de conflicto social y debe decirse que también en el ojo del fotógrafo hay un reparto prefigurado, que se conecta con otras formas, también históricas, de capturar imágenes de “situaciones” de conflicto social. Dicho así, no parece contradictorio el hecho de que la “situación” se le haya dado al fotógrafo al mismo tiempo que el fotógrafo la capturaba en forma de fotografía.

...o *Pathosformel*?

En la introducción a su *Atlas Mnemoseyne*, Aby Warburg (2000: 1) sitúa al “hombre de arte” oscilando entre “la visión religiosa y la matemática del mundo”. Así, el acto artístico no es otra cosa que el resultado de un “palpar” lo objetivo siempre flotando

² Nota publicada al cumplirse diez años de los hechos, el 21 de diciembre de 2011, y titulada: “La historia en una foto”. <https://auno.org.ar/article/la-historia-en-una-foto/>

“entre la captación imaginaria y la visión conceptual.” En medio de estos dos polos, el artista busca ayuda en la memoria “tanto de la personalidad colectiva como de la individual”. Pero ¿qué forma tiene la memoria warburgiana? En palabras de Felisa Santos (2014: 19), para Warburg “la memoria no es una mera yuxtaposición de ‘ahoras’ que transcurren en secuencia. Es una imbricación heteróclita y moviente que se configura en cada momento del recuerdo. Así, el presente que la dispara no solo protiende a un futuro que no le es ajeno sino que remite a un pasado que la constituye... es la instancia actual la que define pero esa actualidad está entretejida con la materia ‘estratificada acronológicamente’”. La recurrencia al “patrimonio mnémico”, individual y colectivo, históricamente acronológico, se da siempre en un presente específico, pero este se ocupa de activar modos particulares de trabajar ese patrimonio a la vez que lo dispone y propone hacia el futuro: “es como si el pasado propendiera, por un lado a la conservación, a la protección, y por el otro, desatara también las fuerzas primigenias que están encerradas... es como si el presente convocara y conjurara al mismo tiempo” (p.19). Como afirma Warburg, la memoria no aparece nunca “creando un espacio de pensamiento” sino que pulsa hacia un lado, hacia el otro o hacia el centro “en los polos límite del comportamiento psíquico, la tendencia a la contemplación sosegada o al abandono orgiástico” (p.1). La memoria, entonces, no opera como un conglomerado esquemático y consciente de recuerdos fijos, sino más bien de forma imbricada y compleja en el terreno de lo inconsciente. No es otro lugar que aquí donde aparece la famosa *Pathosformel* (fórmula de *pathos*). Resulta interesante el modo en que Santos (2014) trabaja este concepto en inherente relación con el de *Nachleben*, definido como “vida ulterior, pos-vida, pervivencia” de las imágenes. Las *Pathosformeln* “tienen la particularidad de vivir más allá de su singularidad, permaneciendo sin embargo singulares; son formas de *Nachleben*” (p.18). La dualidad de una *Pathosformel* reside en el hecho de que carga en sí con el sentido de su “emergencia en el tiempo histórico” al tiempo que pervive “acronológicamente” en la memoria. “Es por eso que la joven del cuadro de Ghirlandai y la de un relieve romano, la Evita montonera que Burucúa agrega a la lista y la muchacha de Botticelli son exactamente contemporáneas. Contemporáneas de un tiempo que no es el de la cronología” (p.18). Contemporáneas en el acto de memoria que las activa en un presente específico, que las despliega nuevamente, siempre de una manera novedosa, hacia el futuro.

Este pequeño rodeo que hemos dado por Aby Warburg nos permite volver de otra manera a ese momento específico en que el fotoperiodista, en medio de balazos de goma, ejerce su acto fotográfico. Podemos agregar ahora que un acto fotográfico de este tipo es siempre un acto de memoria. Si le sumamos aquello que hemos mencionado acerca de que el recurso al patrimonio mnémico opera en lo inconsciente más que en lo consciente, incluso podríamos arriesgar que no hay momento más fructífero para analizar el modo en que una *Pathosformel* activa en el inconsciente artístico que aquel en que un fotógrafo busca fugazmente en los escondites de su mente la ayuda para construir su cuadro en una ciudad hecha escombros. ¿Qué otra cosa puede querer decir García Medina, cuando dice que “la mirada artística ya la tenés incorporada”, sino que su mirada está plagada de imágenes entrecruzadas de la historia? ¿Qué otra cosa puede querer decir cuando dice que “*vio*” la foto sino que “*vio*” una fórmula de *pathos*? ¿El obelisco, los semáforos, los faroles, las piedras, el humo, el fuego, incluso las personas decidieron conscientemente posar de un modo particular para la foto de García Medina? ¿O será que, en ese instante específico, se dio un cruce entre los modos gestuales de la gente en sublevación, los materiales utilizados para ella y los espacios específicos

ocupados, y una particular e histórica imaginería situada en el ojo más o menos inconsciente del fotógrafo?

Luego de las jornadas de diciembre de 2017, circuló en las redes sociales la comparación entre una fotografía y la icónica obra de Delacroix “La libertad guiando al pueblo” (imágenes 3). Por supuesto, no es la primera vez que se remite a este cuadro con el objetivo de exaltar un aire de heroísmo propio de este tipo de conflictos, sin embargo, lo particular de esta ocasión tiene que ver con el hecho de que se trata justamente de una fotografía. Infinidad de fotomontajes, recreaciones, performances, grafitis, murales, tapas de revista, etc. (imágenes 4), han asociado el Delacroix con diversos hechos de la historia, siempre, como es obvio, con una “intención” manifiesta de construir la imagen de una determinada manera. Lo que causa impacto en este caso, del que hay algunos ejemplos más (imágenes 5), remite a ese “efecto de verdad” que se mencionó al inicio a partir de Fontcuberta (2011). La foto fue tomada por el fotógrafo Federico López Claro. No tenemos acceso a su testimonio para conocer que fue lo que pasó por su mente, sin embargo, lo más lógico es que en esa milésima de segundos no haya sido consciente de que los elementos de su fotografía estaban distribuidos de forma análoga a la obra de Delacroix. La aclaración es necesaria para no caer en un acto fallido del tipo que analiza Stephen Eisenman (2014) en su trabajo sobre las fotografías de las torturas de Abu Ghraib, asociadas por otros autores a imágenes cuya intención original nada tenían que ver con ellas, como la serie de “los caprichos” de Goya.³ Sin embargo, sucede que el fotoperiodista no elige qué es lo que hacen los protagonistas de su imagen, no elige la forma en que se mueven, sus gestos, la forma en que agarran una bandera, en que las distribuyen en el espacio, no elige a los policías derrotados ni a los escombros en el suelo. Sin embargo, sí sucede que el fotoperiodista elige el contenido de su imagen y elige como distribuir ese contenido en el cuadro.

³ Entre el año 2004 y el año 2005, salieron a la luz una serie de fotografías tomadas por soldados estadounidense en pleno acto de tortura hacia iraquíes durante la invasión. En su texto, Eisenman (2014) se ocupa de analizar diversas aristas surgidas de estas imágenes. Entre otras cosas, encuentra en los análisis realizados anteriormente sobre las fotografías, lo que denomina un “desliz freudiano” a través del cual se equipara las imágenes, tomadas intencionalmente por los torturadores, con imágenes históricas que, por el contrario, rechazaban los métodos de tortura, como los mencionados grabados de Goya.

Imágenes Nro. 3 - La libertad guiando al pueblo, Eugene Delacroix. Paris, 1830. Museo del Louvre.
Fotografía de Federico López Claro (Buenos Aires diciembre 2017)



Fuente: <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=en-vivo-graves-incidentes-en-el-congreso-en-el-inicio-de-la-sesion-por-la-reforma>

Collage comparativo de “La libertad guiando al pueblo” y la fotografía de López Claro



Fuente: https://www.reddit.com/r/argentina/duplicates/7kwxi8/la_libertad_guiando_al_pueblo_eugene_delacroix/

Imágenes Nro. 4- Ejemplos de reutilización política de la obra “La libertad guiando al pueblo”.



Fuentes:

Imagen 4: <https://www.flavorwire.com/74342/hold-your-horses-name-that-painting>

Imagen 4.2: <http://www.andaragencia.org/identikit-la-diversidad-al-desnudo-retratos-de-identidades-disidentes-en-el-mam/>

Imagen 4.3: <https://www.lasnoticiasdiarias.com/575/el-mural-de-pboy-en-paris-que-reinterpreta.html>

Imagen 4.4: publicidad de la marca inglesa de cosmética Yardley, 1970
<http://blog.finnfemme.com/2015/01/liberty-leading-the-people-for-yardley-of-london-1970/>

Imagen 4.5: <http://espiral21.com/marton-nemenyi-se-cuela-en-tu-fiesta/>

Imágenes Nro. 5- Fotografías análogas a “la libertad guiando al pueblo” (movilizaciones en Turquía y Palestina)



Fuentes

Imagen 5: https://www.huffingtonpost.es/2013/06/20/foto-turquia-libertad-guiando-pueblo-taksim-gezi_n_3470526.html?utm_hp_ref=tw

Imagen 5.1: https://www.huffingtonpost.es/entry/la-iconica-imagen-de-un-joven-palestino-que-recuerda-a-la-libertad-guiando-al-pueblo_es_5c8a9415e4b0866ea24d727a

Fotopolicia

Las fotografías de ese acontecimiento acarrearon una particularidad: fueron víctimas de un uso parapolicial por parte de los grandes medios de comunicación. Los dos protagonistas de la imagen anterior, quienes cargan contra el policía caído, fueron presos, uno de ellos detenido en el transcurso de los hechos, el otro un día después. De este último, Dimas Ponce, su imagen recorrió todas las pantallas televisivas y de internet, siendo incluso señalado en imágenes con un círculo alrededor de su cara (imágenes 6), la cual fue objeto de rastreos que terminaron incluso con la publicación de fotos privadas en diferentes medios. Lo mismo sucedió con otros militantes identificados gracias a las diversas fotografías, quienes, ante el hecho de ver su cara recorrer todos los canales, terminaron por entregarse. Volvemos al comienzo; como menciona Benjamin, el fotógrafo señala el lugar de un crimen y esto es porque es capaz de estar en ese mismo instante sin ser descubierto. Fantasmalmente desapercibido, está pero no está, ya que nadie que esté combatiendo a pedrazos con la policía se detendrá para mirar qué están haciendo los fotógrafos (sin embargo, confesión de parte, la policía sí suele estar atenta a la labor de los fotoperiodistas). Gran parte de las imágenes

históricas propias de acontecimientos de conflicto social en Argentina exhiben esta particularidad. Las imágenes de diciembre de 2017 abundan en ese sentido (imágenes 7) (lo cual podría ser indicio de la tendencia de los medios y los periodistas a convertirse en una particular forma policíaca: policía de la imagen) pero se puede establecer una serie mucho más amplia, que incluye a aquella de diciembre de 2001 con la que hemos trabajado. Si como hemos dicho, el fotoperiodista agarra a la historia con las manos en la masa, lo que se observa en aquella imagen no es la decadencia de una nación sino, ni más ni menos, a una clase en conflicto con otra clase, a una clase arrojando piedras sobre otra clase. Vayamos más allá, por ejemplo, hacia el Cordobazo. Una foto ícono (imagen 8) igual que la del 2001: un hombre arroja una piedra, siempre el mismo gesto, ni él, ni el protagonista de la foto del 2001, ni los de las fotos del 2017 tienen idea de que un fotógrafo está capturándolos, y aun si la tienen no parece importarles, y aun si les importa, no posan para la foto: están siendo atrapados en el instante de un crimen histórico.

Imágenes 6- Fotografías publicadas en diversos medios de comunicación argentinos. Señalización de la cara del militante del Partido Obrero Dimas Ponce.



Fuentes: <https://www.diariopopular.com.ar/politica/ordenaron-la-detencion-otro-militante-del-po-n336390>

<https://www.infobae.com/politica/2018/01/03/identificaron-a-uno-de-los-involucrados-en-los-incidentes-del-congreso/>

https://www.clarin.com/politica/quedo-detenido-acusados-atacar-policia-incidentes-congreso_0_HkqBLUEQz.html

<https://www.minutouno.com/notas/3056989-hoy-se-entrega-el-militante-del-partido-obrero-buscado-los-incidentes-el-congreso>

Hay un gesto particular, el del piedrazo, que se repite en todas las imágenes que hemos seleccionado. No hay muchas formas de arrojar una piedra: se toma carrera, se detiene en un punto, se apoya firmemente sobre las piernas, se lleva el brazo que sostiene la piedra hacia atrás y luego hacia adelante con fuerza para soltarla, y se observa su destino mientras se intenta mantener el equilibrio tras la inercia corporal propia del recorrido realizado. Tampoco hay muchos más objetos que arrojar en una movilización

más que una piedra. Sin embargo, como afirma Kathrin Rottmann (2014) en su entrada “adoquín” del “Diccionario de Iconografía Política”, en donde reconstruye la importancia de ese elemento en distintos momentos de la historia revolucionaria de Francia a partir del julio de 1830, “que el pueblo hiciera propios a los adoquines en las revoluciones no sólo se debe a su disponibilidad casi ubicua en las calles de las ciudades”. Según ella, la utilización de los adoquines para construir barricadas, connotaba sentidos más profundos. “Desde la revolución de julio de 1830 en la cual fueron usados vehementemente por primera vez los adoquines para la subversión política, se establecieron en Francia como medio de la resistencia política”. En 1848 los adoquines aparecen “como expresión de un ansiado nuevo orden político y social que se corona con la bandera roja del movimiento obrero”. En la comuna se estableció una “comisión de barricadas” que organizaba el modo en que debían ser construidos los muros de adoquines. “Los adoquines habían sido dispuestos en hileras del ‘pavimento del rey’. De la misma manera, apilados verticalmente unos sobre otros, simbolizan un nuevo orden político a través de la revolución.” Está claro que esta referencia no puede extenderse así, sin más, a nuestro país, sin embargo, sí es necesario captar el gesto teórico en el que aún un detalle que bien podría parecer insignificante puede contener más de lo esperado.

Imágenes Nro. 7- Diversas fotografías periodísticas tomadas en las jornadas de diciembre de 2017; Buenos Aires.



Fuentes: <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=en-vivo-graves-incidentes-en-el-congreso-en-el-inicio-de-la-sesion-por-la-reforma>
<https://cnnespanol.cnn.com/2017/12/18/paro-y-manifestaciones-en-argentina-por-reforma-de-pensiones/>
<https://ahora.com.ar/8-imagenes-que-ilustra-congreso-y-alrededores-una-batalla-campal-n4134467>
<https://www.meganoticias.cl/mundo/212372-congreso-argentino-aprueba-reforma-a-las-pensiones-en-medio-de-fuertes-criticas-y-protestas-en-las-calles.html>

Imagen Nro. 8- Fotografía tomada durante el Cordobazo; Córdoba; mayo de 1969; autor desconocido.



Fuente: <https://www.anred.org/2019/05/26/el-mayo-caliente-del-69/>

La pervivencia del piedrazo

¿Qué señala el gesto del piedrazo? ¿Y qué el objeto piedra? ¿Qué nos dicen ellos de la historia del conflicto social en Argentina? ¿Por qué esa fórmula de *pathos* pervive? ¿Por qué vuelve una y otra vez? La piedra está allí, ubicua y disponible, como menciona Rottman. Por definición, en el plano de la organización militar, una clase dominada se encuentra siempre en condición de inferioridad con respecto al aparato represivo del Estado. Aun en los períodos de lucha armada, el caso argentino no ha sido la excepción. Mucho menos lo es desde el retorno de la democracia. Sin embargo es evidente que existe un fuerte patrimonio mnémico que permanece ¿de lucha? ¿de resistencia? ¿de sabotaje? ¿que se origina en dónde? ¿en la inmigración, en el sindicalismo, el anarquismo, en la semana trágica, en Simón Radowitzky? Que permanece y parece reactivarse siempre en el marco de situaciones límite, agarrando y arrojando aunque sea una ubicua piedra.

Es poca la relevancia que, desde la tribuna de analistas políticos, comúnmente ensimismada por el juego electoral, se le ha dado a las jornadas de diciembre de 2017. Como se recordará, los conflictos de aquellos días se dieron en el marco del tratamiento en el Congreso Nacional de la que, por el gobierno de Cambiemos, fue denominada “reforma previsional” (aparatoso nombre para una ley que planteaba la modificación de la fórmula que calcula los haberes jubilatorios); para poder aprobarla, el Estado hubo de desplegar todo su arsenal represivo en las inmediaciones del Congreso. Hay quienes afirman que la vara con la que pretendía ser medido Mauricio Macri al frente del gobierno nacional, se situaba en su capacidad o su incapacidad para llevar adelante tres reformas estructurales: previsional, estatal y, por sobre todas, laboral; reformas que, por lo demás, mueven los deseos y las pasiones, en mayor o menor medida, de todo el amplio espectro de la burguesía argentina, por lo menos desde hace treinta años hasta hoy. De la primera, solo logró imponer aquel cambio de fórmula, para lo que tuvo que hacer frente a los piedrazos de la Plaza de los dos Congresos; de la segunda solo logró reducir pocos o muchos, depende desde donde se lo mire, puestos laborales en el Estado; de la tercera, nada, o al menos nada verdaderamente estructural, solo un convenio en “Vaca Muerta” y la precarización propia de la crisis económica general. Si se toma en cuenta que el primer verdadero intento en este sendero fue ni más ni menos

que aquel de diciembre de 2017, entonces la relevancia de esas jornadas, de la actividad de la clase obrera en ellas, cobra un valor mucho mayor, al menos en el terreno de los límites impuestos a la política macrista.⁴

Esas imágenes de piedrazos, esa particular fórmula de *pathos*, carga con toda una memoria encima. No expresa ni refleja, en ella *está* la historia del conflicto de clase en Argentina, con sus particularidades específicas. Los protagonistas de las imágenes de 2017, de 2001, del Cordobazo, a las que podríamos sumar varias más, son contemporáneos acronológicamente a través de su gesto, como lo son “la joven del cuadro de Ghirlandaio y la de un relieve romano, la Evita montonera que Burucúa agrega a la lista y la muchacha de Botticelli” a través de la ninfa. Como menciona Horst Bredekamp (2004) en su texto “Actos de imagen como testimonio”, las imágenes “no sólo repiten la historia pasivamente sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla: como acto de imagen, crea hechos, mientras instauro imágenes en el mundo”; maravillosamente ejemplifica esta agencia de la imagen en otro texto, “Acto de imagen: tradición, horizonte filosofía” (2014), donde, citando a Nicolás de Cusa, se refiere a “Retrato de hombre” de John Van Eyck (imagen 9), del que dice que “desde cualquier lugar que lo contemple, experimenta que lo mira solamente a él”. La imagen mira y habla, actúa, es agente. La imagen fotográfica, la imagen fotoperiodística, extrae una parte de la historia y la hace actuar.

Imagen Nro. 9- Retrato de hombre con turbante, 1433; John Van Eyck.



Fuente: National Gallery, Londres.

⁴ La utilización en este punto del término “clase obrera” no es azarosa. Si bien los debates acerca de su estatuto actual son abundantes, nuestra referencia apunta a resaltar la importancia de la actividad política, más o menos espontánea, de los sectores trabajadores en general, más allá de sus particularidades internas, a la hora de hacer su aparición en el terreno de lo público, en especial cuando se trata de reformas que afectan específicamente a la relación capital – trabajo, tal como lo es el caso del que hablamos. Por otro lado, en la tradición de nuestro país el término contiene una potencia en sí mismo. Así como con las imágenes que se vienen analizando, al hablar de “clase obrera” se pretende remitir y activar acronológicamente ciertos puntos del patrimonio mnémico e histórico de los sectores trabajadores.

Nos queda entonces volver al principio. ¿Cuál es el crimen que señalan las imágenes con las que trabajamos? ¿Qué crimen hay en el *Pathosformel* “piedrazo”? ¿Las fotografías sólo señalan a un hombre que comete el crimen de arrojar una piedra? ¿o hay algo más? ¿algo que sólo puede descubrirse si se trabaja como detective, más allá de la superficie, conectando acronológicamente las diferentes imágenes de la historia, suspendiendo la cadena del progreso histórico? Hay algo de lo ominoso en estas imágenes (por eso no sorprende la reacción mediática parapolicial): ellas insisten en señalar, a modo de *shock* benjaminiano, el hecho incómodo de la permanencia del conflicto social. Ellas hablan. Dicen que aunque se quiera barrer debajo de la alfombra, y ese es el crimen, el conflicto de clase permanece, que aunque se pinten de colores las calles, los adoquines siempre son plausibles de ser arrojados. Y lo dicen a través del recurso más o menos inconsciente al patrimonio mnémico del conflicto social de nuestro país, que es por lo demás extenso y que pervive en sus imágenes históricas. Quien sepa leer estas imágenes en este sentido, y sepa que Benjamin tenía razón al asociar al fotógrafo no solo al detective sino también a los arúspices y a los augures, sabrá que ellas también señalan el futuro. Se activan en el presente imbricadas con el pasado y propenden el futuro para decir que quien sea que pretenda gobernar este país deberá hacerse cargo, para bien o para mal, de su historia de conflicto social.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2007). Pequeña historia de la fotografía. En *Conceptos de la filosofía de la historia* (pp. 183-200) La Plata, Argentina: Terramar.
- Bredenkamp, H. (2014). Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía. En Marienberg, S. y Trabant, J. (Eds.) *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago* (pp. 3-32). Berlín, Alemania: De Gruyter. (Recuperado el día 2 de octubre de 2019 de: <https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/content/bildakt-warburg-institute/>)
- Bredenkamp, H. (2004). Acto de imagen como testimonio y juicio. En Flacke, M (Ed.), *Mythen der Nationen. 1945.- Arena der Erinnerungen* (pp. 29-66) Berlín, Alemania: Deutsches Historisches Museum, [Trad. Felisa Santos].
- Eisenman, S. F. (2014). Desliz freudiano. En *El efecto Abu Ghraib* (pp. 35-63). Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil.
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de las imágenes periodísticas*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- García Medina, E. (s.f.) “20 de diciembre: la historia de una foto histórica” (Recuperado el día 2 de octubre de 2019 de: <https://www.revistacitrica.com/20-de-diciembre-la-historia-de-una-foto-historica.html>).
- Rottmann, K. (2014) Adoquín. En U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler (eds.) *Politische Ikonographie. Ein Handbuch* (227- 233). Múnich, Alemania: C-H-Beck.
- Santos, F. (2014) *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Miluno.
- Warburg, A. (2000) Introducción. En Warnke, M. (Ed.) *Bilderatlas Mnemosyne* (pp. 3-6) Berlín, Alemania: Akademie Verlag. [Trad. Felisa Santos].